
Anna Opiela, *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval*

Michel Arrous



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5369>

DOI : 10.4000/studifrancesi.5369

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 540-541

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel Arrous, « Anna Opiela, *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval* », *Studi Francesi* [En ligne], 180 (LX | III) | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 18 septembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5369> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5369>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Anna Opiela, *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval*

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

ANNA OPIELA, *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval*, Paris, Honoré Champion, 2015, 332 pp.

- 1 Sur les traces des travaux de Léon Guichard, Joseph-Marc Bailbé et Francis Claudon, cet ouvrage, issu d'une thèse (Varsovie, 2011), étudie de façon symétrique les rapports entre musique et littérature et la question des modèles musicaux à partir d'un corpus bien connu. Il ne s'agit pas seulement de la présence de la musique dans les œuvres de Stendhal et de Nerval, mais aussi, enjeu majeur, de leur musicalité ou, plus précisément, du rôle séminal de la musique. Anna Opiela évoque même la présence dans ces œuvres de ce qu'elle appelle la «dimension interartistique», c'est-à-dire la correspondance ou la synthèse des arts. Structurée en trois parties – «Problèmes de philosophie et de méthode», «Stendhal. À la recherche des sons», «Nerval. Une voix qui chante» –, l'analyse s'annonce stimulante d'autant plus qu'elle s'appuie sur une longue partie théorique (pp. 13-117) précisant les concepts esthétiques des Lumières et de la philosophie allemande (Lessing, Schelling, Hegel) dans l'interprétation métaphysique du phénomène musical. La recherche thématique et structurelle de la pensée musicale chez les deux écrivains, dont il est dit que les «destins esthétiques [...] étaient en certains points convergents», se développe selon une méthode plutôt éclectique, mieux à même de saisir la complexité des liens musico-littéraires que les méthodes traditionnelles lesquelles, d'ailleurs, ne sont pas rejetées par un auteur qui a souvent tendance à s'abriter derrière de prudentes formules («comme le démontre X», «pour reprendre la remarque de Y», etc.).

- 2 Dans le cas de Stendhal, cet «enragé du chant qui détestait la musique instrumentale», sont évoqués, d'une manière souvent imprécise, les processus de transposition des formes musicales, par le biais du rythme ou du tempo, des métaphores ou des formes comme la fugue, la sonate ou la variation, autant d'effets stylistiques non techniquement définis. Quoique la «musicalisation littéraire» soit certaine, A. Opiela remarque qu'il est impossible de «trouver des procédés musicaux précis qui seraient transposés dans les textes» (p. 208). Plus convaincantes sont les pages consacrées à la musicalisation au niveau de la structure, l'œuvre pouvant se lire comme une partition littéraire. S'appuyant sur une bonne connaissance de l'œuvre et de la critique, A. Opiela évalue la présence de la musique dans les romans, après avoir déterminé les goûts et les principes musicaux d'un dilettante convaincu de la primauté du chant italien et de la mélodie. C'est avec justesse que sont évoqués l'adhésion à l'œuvre mozartienne d'un Stendhal qui, sur ce point, se distingue du goût dominant de l'époque, le fameux «*misto d'allegria e di tenerezza*» qu'était pour lui l'opéra-bouffe de Cimarosa, ainsi que le goût pour le style enlevé de Rossini. Le vif du sujet est abordé avec l'étude de la thématization de la musique dans le roman, à partir d'un petit nombre d'exemples prélevés dans *Le Rouge*, *Lucien Leuwen* et *La Chartreuse*: sont finement analysés le jeu de la musique avec le temps et l'espace, la transcription du chant dans le texte (le souci de caractériser les personnages par le son de leur voix), ou l'émotion amoureuse confondue avec l'émotion musicale. Plus personnelles nous paraissent les pages sur l'adhésion à l'idée de la synthèse des arts, à la «correspondance» entre musique et peinture, d'un romancier qui a voulu reprendre à la musique son bien. L'écriture stendhalienne est alors envisagée comme une double transposition du pictural (Raphaël, le Corrège, auxquels on ajoutera Canova) et le musical (Mozart, Cimarosa, Rossini). L'étude de l'écriture musicale, c'est-à-dire l'intégration des éléments musicaux dans le roman, est complétée par une analyse du mouvement musical du roman dans les moments de crise émotionnelle, par exemple la promenade de Lucien et Mme de Chasteller, mouvement qui déterminerait la structure narrative du texte romanesque. Ce dernier point est confirmé par la présence de modèles souvent cités (*Le Rouge et le Noir*, I, chap. 6: parallèle entre Chérubin et la Comtesse, Mme de Rênal et Julien; *ibid.*, II, chap. 19, l'état d'âme de Mathilde identifié à celui de Carolina dans le *Matrimonio segreto*). La présence de ces hypotextes opératiques est signalée explicitement par le romancier. A. Opiela souligne avec raison l'effet du «palimpseste musico-narratif» sur le lecteur, en l'occurrence le fameux «effet Cimarosa» (J.-L. Seylaz), quand l'opéra-bouffe, où le comique s'allie au sérieux, devient «modèle de création, mais aussi clé d'interprétation» (pp. 202-209).
- 3 À la différence de Stendhal qui n'admirait que l'opéra italien, Nerval appréciait la musique allemande et s'est montré plus sensible aux nouvelles tendances de la musique vocale française, «si bien que le paysage musical qui émerge de ses textes apparaît comme plus riche et varié» (p. 227). Contrairement à L. Guichard qui doutait de la valeur des écrits nervaliens sur les spectacles musicaux, A. Opiela y voit un bon témoignage sur le monde musical de l'époque. On aurait affaire à un spécialiste – aidé par un professionnel? – dont les idées et les préférences préfigurent celles du futur poète. Nerval critique fait preuve d'une grande sensibilité et d'un sens aigu de l'observation, aussi bien pour l'opéra que pour la chanson populaire que l'auteur des *Chansons et légendes du Valois* préférait aux plates romances modernes. Son intérêt pour l'esthétique de l'opéra se retrouve dans les procédés de théâtralisation du monde, dans *Sylvie* et *Octavie*. Comme chez Stendhal, le souvenir musical influence la création

littéraire, mais l'attitude de Nerval est nostalgique. Alors que Stendhal disait que la musique avait le pouvoir de «rappeler le bonheur», Nerval, déçu par le présent, s'enferme dans le passé et recompose ses souvenirs en faisant resurgir le passé (le souvenir de la mère ou celui d'Angélique) grâce aux airs anciens. Dans ce processus de remémoration, «la musique agit en facteur nécessaire voire unique» (p. 247). Les deux romantiques s'opposeraient aussi sur un autre point: pour Stendhal la beauté de la voix suppose le respect des règles du chant; pour Nerval le naturel importe plus que le savoir-faire. L'étude de l'expression musicale dans l'écriture nervalienne montre que les arts s'éclairent mutuellement, mais le modèle musical prédomine car le travail mémoriel ne s'accomplit que par la médiation de la chanson populaire, qui serait transposée «à tous les niveaux de la structure narrative» (p. 301).

- 4 Si la recherche des structures musicales dans l'écriture n'aboutit que partiellement, faute d'une analyse suffisamment précise, l'étude de la personnalisation de la musique, de la transposition des sensations musicales, et particulièrement de la perception de la voix, contribue à une plus juste évaluation du rôle de la musique chez Stendhal et Nerval.